Revista de pensament musical en V.O.

Rabassó, Georgina - La inspiración musical de Hildegarda de Bingen

La música ocupó un lugar distintivo en la vida, la obra yel pensamiento de Hildegarda de Bingen, autora polifacética medieval que escribió numerosos tratados y magníficas composiciones.

Hildegarda otorgaba a la música —yal canto de alabanzas en particular— una función activa en la historia de la humanidad, afirmando que cantar es una práctica mediadora por la que el ser humano hace presente a la divinidad, yal mismo tiempo renueva su propia condición edénica. El alma es "sinfónica", dice Hildegarda, yel canto que el ser humano entona con el alma es un eco de la armonía celeste.[1] Así, Hildegarda considera que la música es capaz de una transformación personal, ytambién colectiva, ya que entiende la práctica musical como una forma de cohesión social, en un momento histórico que no en vano es recordado como la época de las cruzadas.

Compositora "inspirada"

Hildegarda de Bingen (1098-1179) nació en Bermersheim, en la región alemana de Renania-Palatinado, y procedía de una familia aristocrática. Siendo niña ingresó como oblata en el monasterio de Disibodenberg, en el que fue discípula de Jutta

de Spanheim, una reclusa seis años mayor que ella a la que sucedería en 1136 como magistra del cenobio femen ino. Según se narra en la Vida de santa Hildegarda[2] escrita por Teodorico de Echternach tras la muerte de Hildegarda, Jutta "le instruyó en el salterio decacorde[3] y le enseñó a gozar de los salmos de David".[4] Sin embargo, en un pasaje autobiográfico incluido en la Vida Hildegarda afirma que componía cantos y melodías para alabar a Dios y a los santos sin haber recibido nunca una formación específica, y que los interpretaba pese a no haber estudiado la notación musical neumática ni el canto.[5] Del mismo modo que decía escribir sus obras en latín sin tener conocimientos de gramática latina, asimismo afirmaba componer música sin conocer los elementos esenciales del lenguaje musical. No obstante, escribió y se hizo entender; compuso y se hizo escuchar. Testimonio de su actividad musical —que debió contar con un importante componente autodidacta— son el drama moralizante Ordo Virtutum[6] y las canciones de la Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales,[7] ambos con letra y música de Hildegarda de Bingen, la compositora de autoría conocida más prolífica de la Edad Media.[8]

Su autoría comprende un amplio corpus, que incluye una trilogía visionaria (formada por las obras Scivias, Libro de los méritos de la vida y Libro de las obras divinas),[9] escritos médico-naturalistas, un extenso epistolario, una Lingua ignota, así como las mencionadas composiciones musicales.[10] Su actividad como escritora empezó a la edad de 42 años, un momento fundamental de su vida que refiere en un fragmento de su primera obra, Scivias. Allí relata que la "voz del cielo" le ordenó "decir y escribir" lo que "veía y escuchaba". Y agrega: "Mas las visiones que contemplé, nunca las percibí ni durante el sueño, ni en el reposo, ni en el delirio. Ni con los ojos de mi cuerpo, ni con los del hombre exterior, ni en lugares apartados. Sino que las he recibido despierta, absorta con la mente pura,

con los ojos y oídos del hombre interior, en espacios abiertos, según quiso la voluntad de Dios".[11] Al equiparar el sentido de la vista y del oído, Hildegarda se distancia de la tradición filosófica que solía otorgar a la vista un lugar principal y exclusivo, asociado con la teoría entendida como contemplación.[12] Ambos sentidos, vista y oído, tienen una relevancia compartida en su experiencia místico-cognoscitiva de aprehensión de la "verdad revelada". Esa "inspiración divina", que Hildegarda afirma percibir mediante la vista y el oído del alma,[13] le permitió hablar con voz propia en una época —como tantas otras ha habido— en la que las mujeres debieron encontrar estrategias discursivas para poder, tras afrontar no pocas dificultades, transmitir su saber.

[1] Hildegardis Bingensis Epistolarium, XXIII, 127-128; 141, ed. Lieven van Acker, Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis (= CCCM), Turnhout 1991, vol. I, pp. 64-65.

[2] La Vida incorpora también pasajes autobiográficos y fragmentos de sus dos secretarios personales: Volmar de Disibodenberg y Guiberto de Gembloux. Trad. cast.: Vida yvisiones de Hildegard von Bingen, ed. Victoria Cirlot, Madrid 2001, pp. 33-91. Título original: Vita Sanctae Hildegardis.

[3] Sobre este instrumento véase sub voce "salterio" en: Andrés, Ramón, Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J.S. Bach, Barcelona 2001, p. 347.

[4] Vida yvisiones de Hildegard von Bingen, op. cit., p. 38.

[5] Vida yvisiones de Hildegard von Bingen, op. cit., p. 52.

[6] Ordo Virtutum, ed. Peter Dronke, Hildegardis Bingensis Opera minora, CCCM, Turnhout 2007, pp. 503-

521. Me referiré a esta obra por su título original.

[7] Symphonia armonie celestiumrevelationum, ed. Barbara Newman, Hildegardis Bingensis Opera minora, op. cit., pp. 371-478. Trad. cast.: Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales, trad. María Isabel Flisfisch, Madrid 2003.

[8] Fassler, Margot, "Melodious Singing and the Freshness of Remorse", Voice of the Living Light. Hildegard of Bingen and Her World, ed. Barbara Newman, Berkeley – Los Angeles – Londres 1998, p. 150.

[9] Trad. cast.: Hildegarda de Bingen, Scivias: Conoce los caminos, trad. Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, Madrid 1999; Libro de las obras divinas, trad. María Isabel Flisfisch, María Eugenia Góngora y María José Ortúzar, Barcelona 2010. Títulos originales: Scivias, Liber vite meritorum, Liber divinorumoperum. [10] Para una introducción a la vida y la obra de Hildegarda, véase: Pernoud, Régine, Hildegarda de Bingen. Una conciencia inspirada del siglo XII, trad. Alejandra González, Barcelona – Buenos Aires – México 1998. [11] Hildegarda de Bingen, Scivias: Conoce los caminos, op. cit., p. 16.

[12] BirulÉs, Fina, "Maneres de veure. Tres direccions", Transversal, n.º XXII (2003), pp. 21-23.

[13] Hildegarda de Bingen, Scivias: Conoce los caminos, op. cit., p. 16.

29 juny, 2011 per Sonograma Magazine a Articles, núm. 011, juny del 2011

Durante el sínodo de Tréveris, celebrado entre 1147-1148, el papa Eugenio III dio su aprobación al Scivias y, por extensión, al don visionario de Hildegarda. De este modo, la benedictina contaba con una doble legitimación, divina y pontificia, y dicho acontecimiento marcó su biografía tanto en el ámbito intelectual como en el personal. Hacia 1150, después de un duro enfrentamiento con el abad Kuno de Disibodenberg, Hildegarda fundaba y se trasladaba junto a 18 hermanas al monasterio de Rupertsberg, monte situado en Bingen a las orillas del Rin y el Nahe. En él, y en el monasterio que fundó posteriormente en Eibingen,[14] fue maestra de su comunidad y ejerció las funciones de abadesa.[15] Hildegarda no sólo mantenía un vivo contacto con la realidad política e intelectual, sino que llegó a convertirse en una autoridad político- religiosa a la que se dirigieron, como muestra su epistolario, los dos principales poderes temporales: el papado y el imperio. Su longeva vida —

murió con más de 80 años— le permitió además llevar a cabo viajes de predicación, práctica inhabitual en las mujeres de su época, y establecer contacto con instituciones relevantes.

En 1998, en el contexto de la celebración del noveno centenario del nacimiento de Hildegarda de Bingen, vieron la luz numerosas publicaciones sobre su obra, entre las que deseo mencionar aquí el segundo número de la revista Goldberg. En él se recogían artículos sobre sus composiciones y se documentaban algunas de las grabaciones de las mismas — que cada vez son más numerosas.[16] Tras la efeméride han visto la luz, a lo largo de más de una década, diversas ediciones críticas de su obra y numerosos estudios —así como valiosos materiales audiovisuales— que han mostrado la importancia de su legado. Por referir uno de los más recientes, en 2009 la personalidad y una parte de la intensa vida de la benedictina han sido reflejadas en el largometraje Vision. Aus dem leben der Hildegard von Bingen de la reconocida directora Margarethe von Trotta. Se trata de una narración biográfica claramente distanciada de aquella que había sido recogida en la hagiográfica Vida de santa Hildegarda y que incorpora la huella de la literatura crítica contemporánea en torno a su figura y obra. En la película, Hildegarda aparece como visionaria, autoridad político- religiosa, y también como maestra de su comunidad, lectora con afán de conocimiento y compositora. Su música protagoniza dos momentos singulares de la película: la emotiva y vibrante interpretación del responsorio O quam pretiosa a la muerte de Jutta de Spanheim,[17] y la entrañable escenificación de un fragmento del Ordo Virtutum[18] ante la mirada perpleja de la abadesa Tengswich de Andernach.[19] Esos dos momentos nos hablan de la presencia de la música en la vida cotidiana del cenobio de Hildegarda, e implícitamente de la filosofía de la música[20] que nutre dicha presencia.

Legado musical

Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales es el título de la traducción castellana de la obra en la que Hildegarda de Bingen recogió sus más de 70 canciones con música y letra propias. Se conserva en dos manuscritos de finales del siglo XII: el más antiguo (conservado en Dendermonde) incluye casi 60 canciones y se fecha hacia 1175; el más completo —puesto que, además, contiene la mayoría de los escritos de Hildegarda— se conoce como "Riesencodex" (conservado en Wiesbaden), data de la década de 1180 y recoge 75 canciones. Este manuscrito contiene también el texto y la notación del Ordo Virtutum.[21] En 1969, Prudentiana Bath, M. Immaculata Ritscher y Joseph Schmidt-Görg publicaron su edición y transcripción a notación vaticana de las piezas de la Sinfonía y el Ordo Virtutum a partir de los manuscritos disponibles.[22]

La Sinfonía es una obra en la que poesía y música van de la mano. La ordenación de las piezas, más orgánica que programática,[23] manifiesta un orden jerárquico que abarca desde los cantos de alabanza a la Trinidad hasta los himnos dedicados a santos y santas. La más conocida de las piezas de Hildegarda seguramente es el responsorio O vis eternitatis, magníficamente interpretado por el conjunto Sequentia.[24] En esta pieza, y también en otras, Hildegarda expresa poéticamente y musicalmente su concepción de la fuerza divina como potencia eterna de sabiduría y amor, que creó el universo y sigue actuando en él. El doble registro de octavas que Hildegarda utiliza a menudo en sus composiciones traza una escala simbólica, tendida desde el Cielo al Infierno, que le permite modular las emociones que suscita en el alma la aproximación a Dios o al mal, a la virtud o al pecado. Asimismo, su frecuente recurso al registro agudo nos recuerda un aspecto

del sentido estético de sus composiciones: emular la voz de los ángeles. Pues, según Hildegarda, la voz de los ángeles posee una afinidad esencial con la voz divina, que el diablo perdió con su traición y Adán con su caída. Así, la compositora combina el registro agudo como ascenso hacia lo divino con el registro grave como recurso expresivo en el que toma forma sonora — con una sorprendente intemporalidad — el dolor del alma humana.

[14] La comunidad benedictina de la Abtei St. Hildegard de Eibingen, principal heredera del legado de Hildegarda, ha desempeñado un importante papel en la recuperación de la memoria de Hildegarda de Bingen y en el estudio de su obra desde la década de 1930. Véase su página web: . Consulta: 29/04/2011.

[15] No pudo ser nombrada abadesa debido a la sujeción de sus monasterios a la abadía de Disibodenberg. [16] En aquella publicación se refiere la actividad de Sequentia, grupo pionero y referente en la interpretación de las composiciones de Hildegarda, que registró numerosas piezas de la Sinfonía así como el Ordo Virtutum bajo la dirección de Barbara Thornton y Benjamin Bagby.

[17] Véase la nota 1 del presente escrito.

[18] El papel de la protagonista del Ordo, Anima, es interpretado en la película por el personaje de Ricarda de Stade, colaboradora de la redacción del Scivias y la discípula más querida de Hildegarda.

[19] Hacia 1148-1150 Tengswich dirigió una epístola a Hildegarda en la que le preguntaba, con tono crítico, acerca de sus "inhabituales" celebraciones devotas en las que las monjas cantaban luciendo hermosos atuendos y ricos ornamentos. Trad. cast. en: Vida yvisiones de Hildegard von Bingen, op. cit., pp. 125- 128.

[20] Para una caracterización general de esta idea, véase: García Bacca, Juan David, Filosofía de la música, Barcelona 1989.

[21] Sobre los manuscritos de la Symphonia y del Ordo Virtutum véanse, respectivamente, las introducciones de Barbara Newman y Peter Dronke en: Hildegardis Bingensis Opera minora, op. cit., pp. 337-341; 481-501.

[22] Hildegard VONBingen, Lieder, ed. Prudentiana Bath OSB, M. Immaculata Ritscher OSBy Joseph Schmidt-Görg, Salzburgo 1992.

[23] Dronke, Peter, "The Composition of Hildegard of Bingen's 'Symphonia'", Sacris Erudiri, n.º 19 (1969- 1970), pp. 381-393.

[24] “Ovis eternitatis / ¡Fuerza de la eternidad!”, Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales, op. cit., pp. 37-38; Lieder, op. cit., pp. 129-131.

Una de las presencias más significativas de la Sinfonía es la figura de la Virgen María y las imágenes que elabora en torno a ella y a su papel mediador en la historia de la cristiandad. A ella van dedicadas numerosas piezas, como la secuencia O virga ac diadema[25] o el verso-aleluya O virga mediatrix,[26] en las que María aparece como una “rama” del árbol de Jesé (Is 11,1-2) que se alimenta del verdor[27] de la naturaleza creada por Dios y genera su vástago. Hildegarda caracteriza también la figura de María como matrix, palabra latina común a los términos “madre”, “matriz” y “materia”, y dice de ella que es la “materia luminosa” que engendró a Jesús.[28] Por otra parte, para Hildegarda, María forma junto con Eva y la personificación de la Iglesia (Ecclesia), una tríada femenina determinante en la historia de la cristiandad. La benedictina no concibe a María como la contrafigura de Eva —concepción común a su época— sino como la puerta que abrió a la cristiandad a otra realidad que acaeció con su hijo. María como madre de Jesús deviene madre de la cristiandad entera, y ésta se encuentra también reunida en el cuerpo de la Iglesia, como lo visualizó Hildegarda en el Scivias.[29] Estas figuras femeninas tienen en común con las virtudes protagonistas del Ordo Virtutum el ser mediadoras entre la divinidad y la humanidad. Y, con la propia Hildegarda de Bingen, que a su vez fue mediadora de la “voz del cielo” y transmisora de esas composiciones con las que el ser humano puede hacer presente lo divino.

Hildegarda compuso hacia 1151 el Ordo Virtutum, que es considerado uno de los dramas musicales latinos más importantes de la Edad Media.[30] Musicalmente se distingue

de las melódicas piezas de la Sinfonía por la relevancia que cobra en él el aspecto recitativo y dramático. Su argumento es el camino espiritual que el personaje de Alma recorre, con la ayuda de las virtudes, desde la infelicidad hacia la felicidad espiritual. El trasfondo del drama es la lucha entre dos fuerzas opuestas: el bien y el mal. Las virtudes representan el bien y son las fuerzas creativas del universo; el personaje de Diabolus encarna el mal y su fuerza destructiva. Si bien la temática no es original en sí misma, destaca la personificación de las virtudes como fuerzas abstractas aun sin abandonar los componentes emocionales, así como su individualización mediante recursos musicales.[31] En contraste, las intervenciones —sin música— y los alaridos de Diabolus tratan de introducir la disonancia y romper la armonía cósmica. De ese modo Hildegarda no sólo muestra la oposición de ambas fuerzas mediante el contenido de los diálogos, sino que también expresa la naturaleza radicalmente dispar de sus respectivas voces.

La mayor presencia de personajes femeninos —una constante en la totalidad de la obra hildegardiana— en el Ordo Virtutum se ha relacionado con la posible puesta en escena de la obra por parte de las monjas de Rupertsberg. Pese a la falta de evidencias que permitan afirmar que la escenificación se llevó a cabo, dicha posibilidad se sostiene en diversos estudios.[32] Seguramente Hildegarda también escribió y compuso la mayoría de piezas de la Sinfonía para que fueran interpretadas en el seno de su comunidad.[33] En este sentido, considero que cabe entender la práctica compositiva y de interpretación musical de Hildegarda en el marco de la concepción en torno a la música —y al papel que desempeña en la historia de la humanidad— que nos transmite en sus escritos.

Para ella la composición forma parte de esas viae que acercan el ser humano a la divinidad, y la interpretación musical es un modo de cohesión social que habría aplicado cotidianamente en

su propia comunidad. Tanto sus composiciones como su vida están impregnadas de creatividad y libertad. En el ámbito vital, han sido muchas las voces que desde el ámbito de los estudios de mujeres y género han encontrado en Hildegarda un ejemplo de libertad femenina.[34] En el ámbito musical, John Stevens pone de relieve los elementos de libertad compositiva de Hildegarda e inscribe el individualismo de su música en "la gran ola contemporánea de creatividad musical".[35] Asimismo, la filosofía de la música de Hildegarda destaca en una época en la que la práctica musical estaba escindida y estimada muy por debajo de la teoría musical. Pues la benedictina otorga a la praxis musical una función determinante en el mundo, consistente en hacer audible para el ser humano la armonia mundi que lo transforma en términos físicos, espirituales e intelectuales.

El canto como herencia y renovación

El legado musical de Hildegarda de Bingen lo forman sus composiciones así como las reflexiones insertadas en diversos pasajes de su obra, que tomaron la forma de una teorización más elaborada en una epístola dirigida a los prelados de Maguncia poco antes de su muerte.[36] El contexto en el que Hildegarda escribió esa carta resulta casi tan interesante como el contenido de la misma. En ella, efectúa una defensa y un elogio de la música, y se propone convencer a los prelados sobre su buen obrar en una situación comprometida. Según relata la Vida, Hildegarda y su comunidad habían acogido en Rupertsberg a un "filósofo" excomulgado.[37] Al fallecer éste —con quien establecieron un vínculo durante los últimos años de su vida— las monjas lo habrían sepultado en los alrededores del monasterio. Por ese motivo, en ausencia del arzobispo Cristian

de Maguncia, los prelados emitieron un interdicto según el cual se las sancionaba por tal acto y se les prohibía celebrar la eucaristía y cantar durante el oficio divino. El interdicto, que finalmente fue retirado por el arzobispo, provocó la indignación de Hildegarda y dio lugar a la carta. La parte más extensa de la epístola está dedicada a la defensa de la práctica musical (ésta recibe una mayor atención que la celebración de la eucaristía) en la vida comunitaria, y al elogio de la música como mediadora de la armonía originaria y disipadora del mal.

[25] “Ovirga ac diadema / ¡Vástago y corona!”, Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales, op. cit., pp. 290-293; Lieder, op. cit., pp. 39-43.

[26] “Ovirga mediatrix / ¡Vástago mediador!”, Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales, op. cit., p. 289; Lieder, op. cit., pp. 145-146.

[27] El término viriditas, “energía” o “verdor” de la naturaleza es uno de los fundamentos de su concepción del cosmos como un ser vivo y animado.

[28] “Osplendissima gemma / ¡Magnífica gema!”, Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales, op. cit., p. 73; Lieder, op. cit., pp. 28-30.

[29] Hildegarda de Bingen, Scivias. Conoce los caminos, op. cit., pp. 117-135. La preciosa miniatura que acompaña a la visión en el manuscrito n.º 1 de Wiesbaden (perdido durante la segunda guerra mundial y cuyo facsímil se conserva en la Abtei St. Hildegard de Eibingen) muestra la imagen personificada de la Iglesia, que alberga cabezas de seres humanos en su luminoso atuendo.

[30] Davidson, Audrey Ekdahl, “Music and Performance: Hildegard’s von Bingen’s Ordo Virtutum”, The Ordo Virtutumof Hildegard of Bingen: Critical Studies, ed. A.E. Davidson, Kalamazoo 1992, p. 1.

[31] Dronke, Peter, La individualidad poética en la Edad Media, versión de Ramón Berga, Madrid 1981, p. 179.

[32] En particular, Dronke señala una ocasión precisa para su posible representación: el 1 de mayo de 1152, con motivo de la consagración del monasterio de Rupertsberg. Véase: Dronke, Peter, “Introduction”,

Hildegardis Bingensis Opera minora, op. cit., p. 487.

[33] Algunas de ellas fueron, en cambio, encargos devotos.

[34] Por citar dos contribuciones, véanse: Rius Gatell, Rosa, “Hildegarda de Bingen, una mística que cuenta”, Cistercium, n.º 219 (2000), pp. 663-667; Martinengo, Marirì, “La armonía de Hildegarda. Un epistolario sorprendente”, VV.AA., Libres para ser. Mujeres creadoras de cultura en la Europa medieval, trad. Carolina Ballester, Madrid 2000, pp. 19-50.

[35] John Stevens, “The Musical Individuality of Hildegard’s Songs”, Hildegard of Bingen. The Context of her Thought and Art, eds. Charles Burnett y Peter Dronke, Londres 1998, p. 181.

[36] Hildegardis Bingensis Epistolarium, XXIII, op. cit., pp. 61-66.

[37] Vida yvisiones de Hildegard von Bingen, op. cit., pp. 63-64.

El canto es para Hildegarda lo más parecido al sonido originario de la voz humana. Un sonido que había pertenecido a Adán antes de la caída y que armonizaba con la voz de los ángeles. A causa de la debilidad en la que se sumió el ser humano, éste no pudo soportar su voz anterior porque estaba dotada de una sonoridad poderosa. Sin embargo, según Hildegarda, existe un modo de restaurar la voz perdida de Adán junto con el estado primigenio en el que surgió la criatura humana: el canto de alabanzas. Además, restaurar la voz perdida implica restaurar la rationalitas que esa voz transmite, y que es una racionalidad más cercana a la divina. De este modo, exhorta a los prelados a retirar la prohibición de cantar, porque ello implica el impedimento de renovar la condición paradisíaca,[38] es decir, recuperar la voz y la racionalidad más divina del ser humano primigenio. Asimismo, les advierte de que, con sus decisiones, secundan la disonancia diabólica en el cosmos.

La benedictina tematiza el concepto de “armonía” como un momento culminante de entendimiento espiritual que se realiza en la vida mundana y que propicia la presencia de la divinidad. Pero la disonancia existe también en la mundanidad, pues

aparece con las maniobras del diablo en el alma humana. Como se aprecia en el Ordo Virtutum, Diabolus es la personificación de la discordia y sólo puede vociferar, pues perdió su voz originaria al rechazar la condición angélica. Sustancialmente distinta a la voz de Diabolus es la voz de las virtudes, y también la de Dios, los ángeles y los seres humanos. Éstas mantienen entre sí una estructura similar a una resonancia. El canto de alabanzas es el primer eslabón de esa cadena y, a la vez, refleja la armonía celeste.[39]

El Dios de Hildegarda, como en el Antiguo Testamento, habla con clamor y su voz se difunde a través de todos los grados del ser. De ese modo establece una jerarquía ontológico-musical en la que lo más elevado es de una belleza y divinidad superiores, y lo inferior trata de imitarlo en la medida de sus propias limitaciones. La cadena descendente se tiende desde Dios, a quien sigue el coro de los ángeles, Adán, los profetas, los sabios y los estudiosos, y finalmente el resto de los humanos. El canto es un eco, el resultado de un sonido que ha perdido progresivamente su parecido con la calidad sonora de la voz divina. Así, el sentido último de las composiciones de Hildegarda sería propiciar el ascenso por esa cadena en quien las interpreta. El uso recurrente de melodías ascendentes y de la tesitura aguda otorga a sus composiciones un sentido angélico, coherente con su filosofía de la música.

La praxis defendida por Hildegarda en aquella epístola es sobre todo la vocal. Pero, en su elogio también trata sobre la interpretación instrumental, y lo hace a partir del salmo de David “Alabadlo con sones de trompeta…” (150,3-6).[40] Así como la música vocal conecta el cuerpo —representado por la palabra— y el alma —representada por el sonido—, la música instrumental conecta la calidad sonora y material de los distintos instrumentos con significados espirituales que instruyen interiormente al ser humano. En este sentido, la

benedictina seguía una tradición —sancionada por san Agustín y los carolingios— que elaboraba alegorías en torno a los instrumentos mencionados en aquel salmo.[41]

Hildegarda concebía la interpretación vocal e instrumental como una fuente de aprendizaje interior y como una vía de expresión de la alegría devota. La legitimaba, además, como herramienta espiritual aludiendo al uso que de ella hicieron los profetas en los salmos.[42] Según su relato, en el preciso momento de la caída del Paraíso se crearon ya los vehículos de transmisión musical para que el ser humano pudiera restablecer la felicidad de los orígenes. Esa transmisión es uno de los hechos que explican que, según Hildegarda, Dios hubiese difundido el espíritu profético a algunas personas con la finalidad de que, mediante la iluminación interior, reencontraran otro de los bienes que Adán poseía, y después perdió: la ciencia de Dios.[43] Para Hildegarda el recuerdo que procura la música no es nostálgico, sino que nos transporta espiritualmente, por unos instantes, a la felicidad perdida de los orígenes. Con esta finalidad, los profetas, y posteriormente los sabios y los estudiosos, se dedicaron a la composición de musica instrumentalis, porque la práctica musical les permitía expresar la alegría del alma. De este modo Hildegarda no sólo aporta una explicación de la historia sagrada desde una perspectiva musical, sino que desde su concepción de la música defiende y legitima su libertad frente a la prohibición que le impuso la institución eclesiástica. La suya era una queja feroz ante unos eclesiásticos que la habían privado del deber de cantar a la divinidad. Y, a propósito del interdicto, advertía a los prelados la posibilidad de que el diablo les hiciese errar en sus juicios, pues Diabolus siempre procura acallar la proclamación de la belleza divina. De este modo, Hildegarda inscribe la decisión de los prelados en una dimensión intemporal y les amonesta del peligro que conlleva participar en el acto de arrancar al ser humano de la armonía celeste en la que se creó el alma de

Adán. Una armonía que, por el contrario, Hildegarda de Bingen procuraba restaurar al componer e interpretar las symphoniae que le fueron "reveladas".

* * *

Referencias bibliográficas

Fuentes

Hildegard von Bingen, Lieder, ed. Prudentiana Bath OSB, M. Immaculata Ritscher OSBy Joseph Schmidt- Görg, Salzburgo 1992.

Hildegarda de Bingen, Scivias: Conoce los caminos, trad. Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, Madrid 1999.

—, Libro de las obras divinas, trad. María Isabel Flisfisch, María Eugenia Góngora y María José Ortúzar, Barcelona 2010.

Hildegardis Bingensis Epistolarium, ed. Lieven van Acker, Corpus ChristianorumContinuatio Mediaevalis (= CCCM), Turnhout 1991, vol. I.

Hildegardis Bingensis Opera minora, CCCM, Turnhout 2007.

Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales, trad. María Isabel Flisfisch, Madrid 2003.

Vida yvisiones de Hildegard von Bingen, ed. Victoria Cirlot, Madrid 2001.

Literatura complementaria

Andrés, Ramón, Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J.S. Bach, Barcelona 2001.

BirulÉs, Fina, "Maneres de veure. Tres direccions", Transversal, n.º XXII (2003), pp. 21-23.

Davidson, Audrey Ekdahl, “Music and Performance: Hildegard’s von Bingen’s Ordo Virtutum”, The Ordo Virtutumof Hildegard of Bingen: Critical Studies, ed. A.E. Davidson, Kalamazoo 1992, pp. 1-29.

Dronke, Peter, “The Composition of Hildegard of Bingen’s ‘Symphonia’”, Sacris Erudiri, n.º 19 (1969- 1970), pp. 381-393.

—, La individualidad poética en la Edad Media, versión de Ramón Berga, Madrid 1981.

—, “Introduction”, Hildegardis Bingensis Opera minora, op. cit., pp. 337-341.

Fassler, Margot, “Melodious Singing and the Freshness of Remorse”, Voice of the Living Light. Hildegard of Bingen and Her World, ed. Barbara Newman, Berkeley – Los Angeles – Londres 1998, pp. 149-175.

García Bacca, Juan David, Filosofía de la música, Barcelona 1989.

Martinengo, Marirì, “La armonía de Hildegarda. Un epistolario sorprendente”, VV.AA., Libres para ser. Mujeres creadoras de cultura en la Europa medieval, trad. Carolina Ballester, Madrid 2000, pp. 19-50.

Newman, Barbara, “Introduction”, Symphonia. ACritical Edition of the Symphonia armonie celestium revelationum(Symphony of the Harmonyof Celestial Revelations), ed. B. Newman, Ithaca – Londres

1998, pp. 1-73.

—, “Introduction”, Hildegardis Bingensis Opera minora, op. cit., pp. 481-501.

Pernoud, Régine, Hildegarda de Bingen. Una conciencia inspirada del siglo XII, trad. Alejandra González, Barcelona – Buenos Aires – México 1998.

Rius Gatell, Rosa, “Armonías y disonancias en el cosmos de Hildegarda de Bingen”, Duoda. Revista d’Estudis Feministes, n.º XVI(1999), pp. 35-52.

Rius Gatell, Rosa, “La sinfonía constelada de Hildegarda de Bingen”, Mujeres de luz. La mística femenina y lo femenino en la mística, ed. Pablo Beneito, Madrid 2001, pp. 123-135.

—, “Hildegarda de Bingen, una mística que cuenta”, Cistercium, n.º 219 (2000), pp. 663-667.

Stevens, John, “The Musical Individuality of Hildegard’s Songs”, Hildegard of Bingen. The Context of her Thought and Art, eds. Charles Burnett y Peter Dronke, Londres 1998, pp. 163-188.

[38] Rius Gatell, Rosa, “Armonías y disonancias en el cosmos de Hildegarda de Bingen”, Duoda. Revista d’Estudis Feministes, n.º XVI(1999), pp. 35-52; “La sinfonía constelada de Hildegarda de Bingen”, Mujeres de luz. La mística femenina y lo femenino en la mística, ed. Pablo Beneito, Madrid 2001, pp. 123-135.

[39] Hildegardis Bingensis Epistolarium, XXIII, 127-128, op. cit., p. 64.
[40] Hildegardis Bingensis Epistolarium, XXIII, 61-65, op. cit., p. 63.

[41] Newman, Barbara, “Introduction”, Symphonia. ACritical Edition of the Symphonia armonie celestium revelationum(Symphony of the Harmonyof Celestial Revelations), ed. B. Newman, Ithaca – Londres 1998, pp. 22-23.

[42] Hildegardis Bingensis Epistolarium, XXIII, 138-145, op. cit., p. 65.
[43] Hildegardis Bingensis Epistolarium, XXIII, 84-94, op. cit., p. 63.